

**Peter Stoll**

## **Regina martyrum**

### **Ein Fresko von Franz Nikolaus Streicher in Höglwörth nach der Lauretanischen Litanei der Brüder Klauber**

#### **I**

Als Franz Nikolaus Streicher (1736 Trostberg - 1811 Salzburg)<sup>1</sup> in den Jahren 1764/66 die Kirche des Augustiner-Chorherrenstifts Höglwörth (Kr. Berchtesgadener Land) freskierte,<sup>2</sup> eines landständischen Klosters im Fürstbistum Salzburg, nutzte er für das Deckenfresko einer der beiden unter der Westempore gelegenen Kapellen als Vorlage einen Kupferstich aus dem äußerst produktiven Augsburger Verlag der Brüder Johann Baptist und Joseph Sebastian Klauber (Abb. 1-2).

Dieser Kupferstich illustriert die Anrufung ‚Regina martyrum‘ (‚Königin der Märtyrer‘) der Lauretanischen Litanei und gehört zu einer Serie von insgesamt 57 Blättern, die jeweils einer der 56 Anrufungen der Litanei gewidmet sind bzw. auf einem einleitenden Blatt nochmals alle Anrufungen in einer Darstellung zusammenfassen.<sup>3</sup> Diese auf Konzepten des Jesuiten Ulrich Probst (Landsberg 1690 - Augsburg 1748) basierenden Kupferstiche<sup>4</sup> wurden zusammen mit knappen Begleittexten des im kurbayerischen Friedberg tätigen Geistlichen Franz Xaver Dorn erstmals 1749 in Augsburg veröffentlicht;<sup>5</sup> und aus der Fülle der im 18. Jahrhundert in Augsburg publizierten Andachtsliteratur sticht dieses Buch dadurch hervor, dass zahlreiche Nachfolgepublikationen insbesondere den Bildern, zum Teil aber auch den Texten über Jahrzehnte weite Verbreitung sicherten. Nicht nur erschienen in den Jahren bis 1840 in Augsburg acht weitere deutsche und drei lateinische Auflagen sowie eine französische Ausgabe; bereits ab Mitte des 18. Jahrhunderts wurden die Stiche auch für außerhalb Augsburgs erschienene Publikationen in verschiedenen Sprachen kopiert und adaptiert, bald mit Übersetzungen von Dorns Texten, bald mit neuen Begleittexten versehen; zunächst namentlich für italienische und spanische Publikationen.<sup>6</sup> Im 19.

<sup>1</sup> Zur Biographie Streichers siehe Weichslgartner 1998 sowie Corpus 2005, S. 383.

<sup>2</sup> Nach Brugger 2012, S. 212, entstanden das Chorfresko 1764, das Langhausfresko (signiert und datiert) sowie das Fresko über der Empore 1765; es folgten die Fresken „an den Seitenwänden und zuletzt - vielleicht erst 1766 - im Westteil unter der Orgelempore“. Ausführlich zu den Fresken Corpus 2005, S. 217-231.

<sup>3</sup> Abmessungen der Stiche jeweils ca. 15 cm (Höhe) x 8 cm (Breite). Ausführlich zu dieser Serie, ihrer Publikations- und Rezeptionsgeschichte Stoll 2013, S. 5 ff.

<sup>4</sup> Zu Probst siehe Raeber-Zuest 1976, S. 122 ff.

<sup>5</sup> *Lauretanische Litaney ... Durch Klare Concept, faßbare Sinn-Bilder, Gleichnussen, und Biblische Figuren, In siben und fünfzig Kupffer-Stichen Nach Ordnung der Ehren- Titlen fürgestellt, Und mit kurtzer Beyschrift erkläret Von Francisco Xaverio Dornn Ordinari-Predigern in Fridberg, Augspurg : Burekhart, 1749.*

<sup>6</sup> Amaral 2011.

Jahrhundert folgten u.a. französische Stahlstichparaphrasen im Stile des Neorokoko<sup>7</sup> und eine nazarenisch purifizierende deutsche Holzstichadaption;<sup>8</sup> und man könnte sogar behaupten, dass sich diese Rezeptionsgeschichte bis in die Gegenwart hinein fortsetzt, da etwa noch 1987 bzw. 1991 Hermann Groer in seinen *Rufen von Loreto* die Klauberstiche mit neuen „Erwägungen“ versah, die sich ganz in der Tradition von Dorns Texten an Betende und Meditierende richten.

Es wäre höchst verwunderlich, wenn eine solch beliebte Kupferstichserie nicht auch wiederholt als Vorlage für Malereien genutzt worden wäre; und so finden sich Reflexe der Serie keineswegs nur bei Streicher, sondern z.B. auch in Elias Dollhopfs Fresken in der Kirche des böhmischen Prämonstratenserklosters Tepl (Teplá; 1754/56),<sup>9</sup> in Franz Anton Rebsamens Fresken der Pfarrkirche im schweizerischen Göslikon (Kt. Aargau; 1757),<sup>10</sup> oder sogar, Tausende von Kilometern vom Entstehungsort der Bilderfindungen entfernt, in Antonio Vilcas Serie von Ölbildern in der Iglesia de Surite im peruanischen Cusco (1803); letzteres ein Transfer, der wohl durch die spanischsprachigen Ausgaben der Litanei ermöglicht wurde.<sup>11</sup>

Verkompliziert wird die Publikationsgeschichte der Klauberlitanei dadurch, dass die Kupferstiche der zweiten in Augsburg erschienenen lateinischen Auflage von 1758 in unterschiedlich starkem Maße von den Stichen der zuvor in Augsburg erschienenen Auflagen (zwei deutsche, 1749 und 1754; eine lateinische, 1750) abweichen. Unter Anwendung eines vereinfachten Klassifikationsschemas kann man festhalten, dass es sich 1758 in acht Fällen um weitgehend neue Bilderfindungen handelt, dass auf zwanzig Blättern signifikante Änderungen der Bilderfindung zu beobachten sind, und dass sich auf den verbleibenden Blättern die Änderungen auf unauffällige Detailabweichungen beschränken, nichtsdestoweniger auch dies Änderungen, die auf neu gestochene Kupferplatten schließen lassen. Keine der Änderungen greift freilich in die gedanklichen Konzepte der Kupferstiche auf eine Weise ein, die auch eine Umformulierung der Dorn'schen Begleittexte erfordert hätte. Diese unterscheiden sich in den verschiedenen Auflagen nur minimal, unabhängig davon, welche Serie Verwendung findet.

Was die Darstellung der hier vorrangig interessierenden ‚Regina martyrum‘ angeht (Abb. 4-5), so greift der entsprechende Kupferstich der in den Augsburger Auflagen ab 1758 vorrangig, aber eigenartigerweise nicht ausschließlich verwendeten neuen Serie II einerseits die grundsätzliche räumliche und figurale Disposition des Kupferstichs der ursprünglichen Serie I auf. Andererseits nimmt der neue Stich, was die Einzelheiten angeht, starke Modifikationen vor und überführt bei dieser Gelegenheit die Figuren der Serie I, die teils etwas steif wirken (Heilige im Vordergrund) und teils etwas altertümlich in ihrer manierierten

<sup>7</sup> Stoll 2013.

<sup>8</sup> Stoll 2014.

<sup>9</sup> Černý 2013, S. 43.

<sup>10</sup> Raeber-Züst 1976.

<sup>11</sup> Vergleichende Bilddokumentation siehe *Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art (PESS-CA)*, <http://colonialart.org/>

Expressivität (Christus mit den abgewinkelten, gekreuzten Unterschenkeln),<sup>12</sup> in ein wesentlich flüssigeres, moderneres und gewandter Idiom. Die Schlussfolgerung, dass die Vorlagen für die beiden Kupferstiche der ‚Regina Martyrum‘ nicht vom selben Künstler stammen können, beruht freilich allein auf stilistischen Beobachtungen und kann nicht durch Namensangaben auf den Kupferstichen gestützt werden, da sämtliche Stiche beider Serien zwar die Brüder Klauber als Stecher und Verleger angeben, aber kein einziger Stich den Vorlagenzeichner nennt; ein umso bedauerlicherer Umstand, als beide Serien große stilistische Heterogenität aufweisen und weder Serie I noch Serie II jeweils auf den Vorlagen eines einzigen Künstlers basieren kann.

Immerhin konnte Isphording in einem 1993 im Kunsthandel angebotenen Konvolut von Zeichnungen 33 Entwürfe für die Klauberlitanei identifizieren, von denen einige von Gottfried Bernhard Göz (1708 Welehrad [Mähren] - 1774 Augsburg) signiert wurden, einem Hauptvertreter des Augsburger Rokoko, und einige weitere sich aufgrund stilistischer Überlegungen Göz zuweisen lassen, darunter auch eine lavierte Federzeichnung für die zweite Version der ‚Regina martyrum‘.<sup>13</sup> Dass es diese zweite Version war, also die Göz'sche Paraphrase der Bilderfindung eines wesentlich provinzielleren Künstlers, die Streicher als Vorlage für sein Fresko in Höglwörth diente, ergibt bereits ein flüchtiger Vergleich. Daraus wiederum ist zu schließen, dass Streichers Vorlage entweder der 1758 erschienenen lateinischen Ausgabe oder der 1763 erschienenen deutschen Ausgabe des Andachtsbuches entnommen ist, da dies die beiden Serie II verwendenden Ausgaben sind, die vor der Entstehung von Streichers Fresken veröffentlicht wurden.

## II

Bei der formalen und inhaltlichen Analyse der drei hier zur Diskussion stehenden Versionen der ‚Regina martyrum‘ möchte ich zunächst bei den beiden Stichen ansetzen, wobei vieles von dem, was sich zu diesen Stichen sagen lässt, unmittelbar auf die Adaption Streichers übertragen werden kann. Den formalen und ideellen Mittelpunkt beider Stiche bildet jeweils die Pietà, die anlässlich dieser Anrufung auch in mehreren früheren, motivisch stark voneinander abhängigen Stichserien zur Lauretanischen Litanei begegnet, deren früheste sich in Peter Stoerglers *Asma poeticum Litaniarum Lauretanarum* (Linz 1636; Abb. 3) findet. (Im Folgenden werde ich diese Serien zum Zweck möglichst einfacher Bezugnahme als ‚Stoerglergruppe‘ bezeichnen.)<sup>14</sup> Auf den Klauberstichen ist die Pietà unter dem

<sup>12</sup> Die Christusfigur erinnert z.B. an die Pietà (1608) von Joseph Heintz d. Ä. in der Augsburger Friedhofskirche St. Michael.

<sup>13</sup> Isphording 1993; zur ‚Regina martyrum‘ S. 295 f. Die Zeichnungen, deren heutiger Aufbewahrungsort mir nicht bekannt ist, beziehen sich fast alle auf Bilderfindungen, die sich in den Serien I und II nur geringfügig unterscheiden. Mit den von Serie I deutlich abweichenden Bilderfindungen in Serie II lassen sich nur wenige in Verbindung bringen, u.a. die Vorzeichnung zur ‚Regina martyrum‘.

<sup>14</sup> Von den Kupferstichen in Stoerglers Buch abhängig sind die Serien in den beiden folgenden Büchern: Isaak von Ochsenfurt [Isaacus Ostoviensis]: *Elogia Mariana ex Lytaniis Lauretanis deprompta* (Augustae

Kreuz auf einem Felsen platziert, einer kürzelhaften Vergegenwärtigung des Berges Golgotha, und auf diese Weise, in Einklang mit ihrem Ehrentitel ‚Regina‘, über die meisten anderen Figuren erhoben. In Körperhaltung und Faltenwurf der Textilien sind die beiden Gruppen sehr unterschiedlich ausgebildet, wobei die auf den ersten Blick unnatürlich wirkende segelartige Blähung des Mantels um den Oberkörper und den ausgestreckten Arm Mariens in Serie I möglicherweise durch das Offenbarung 17,6 entnommene Schriftzitat am unteren Bildrand motiviert ist, das Maria ein „indumentum“ („Anzug, Überzug“) zuweist, bestehend aus „Purpura ... De Sanguine Sanctorum et de Sanguine Martyrum“, also ‚Purpur vom Blut der Heiligen und der Märtyrer‘.<sup>15</sup> Weitere Unterschiede betreffen einzelne Passionswerkzeuge: So wird die Dornenkrone, in Serie I noch unauffällig am Fuße des Hügels platziert, in Serie II an die markante Position der Nahtstelle der beiden Kreuzbalken verschoben, während die in Serie I noch oben am Kreuz befestigte INRI-Tafel in Serie II unterhalb von Christus auf dem Boden liegt. Ganz getilgt sind in Serie II die Schale und die Wasserkanne, die in Serie I am Fuße des Hügels an die Händewaschung des Pilatus erinnern. (Auf den Stichen der Stoerglergruppe sind Passionswerkzeuge jeweils zu Füßen der Pietà arrangiert.)

Die Darstellung der ‚Regina martyrum‘ als leidende Gottesmutter ist Dorns Text zufolge deswegen angebracht, weil das Ausmaß ihres Leidens, ihres Mit-Durchleidens der Passion Christi, über die Leiden aller Märtyrer hinausgeht und ihr deshalb die hierarchisch herausgehobene Position einer Königin der Märtyrer zusichert:

Ja dise Königin pranget nunmehr im Himmel, wie die Unterschrift [des Kupferstichs] lautet, mit einem Purpur von Blut der Heiligen, und von Blut der Zeugen Jesu, zum Zeichen, daß sie mehr gelitten habe, als alle HH. Martyrer, weilen sie eben das gelitten in dem Hertz und in der Seel, was Christus gelitten hat am Leib ... Nemlich alle Geissel-Streich, und Dörner-Stich, aller Marter und Peyn Christi hat Maria in dem Hertz empfunden, ja der Lantzen-Stich, den Christus als todter nit mehr empfunden, hat in dem Hertz Mariä einen überaus grossen Schmetzen verursacht.<sup>16</sup>

Symbolischer Ausdruck dieses Mit-Leidens Mariens mit dem Leid Christi sind die auf beiden Kupferstichen oberhalb des Kreuzes schwebenden, eng aneinander gepressten und gemeinsam von einem Schwert durchbohrten Herzen, halbkreisförmig überwölbt von den Worten „Tuum ipsius animam“, entnommen der an Maria gerichteten Prophezeiung Simeons anlässlich der Darstellung Christi im Tempel. (Lukas 2, 35: „Auch deine eigene Seele wird ein Schwert durchdringen.“)

---

Vindelicorum 1700; Kupferstiche nach August Casimir Redel); hierzu als deutsche Ausgabe: *Marianische Ehren-Titlen In Der Lauretanischen Lytaney begrieffen* (Würzburg u. Ochsenfurth 1703; Kupferstiche von Johann Sallver). Noch einmal aufgegriffen werden die Bilderfindungen in der bei Engelbrecht verlegten und auf Vorlagen von Christoph Thomas Scheffler basierenden Serie *Elogia Mariana olim a A. C. Redelio... concepta* (Augsburg 1732). Hartmann S. 132 ff.

<sup>15</sup> In Offenbarung 17,6 ist allerdings das Weib auf dem scharlachroten Tier mit diesem Blut angetan („Ich sah das Weib trinken vom Blut der Heiligen und vom Blut der Zeugen Jesu“); ein Beispiel dafür, wie Schriftzitate in barocken Bildprogrammen unabhängig von ihrem ursprünglichen Kontext genutzt werden.

<sup>16</sup> Dorns Text wird zitiert nach der Ausgabe Augsburg: Burckhart, 1763. Der hier von Dorn zum Ausdruck gebrachte Gedanke begegnet, wie nicht anders zu erwarten, bereits in den Erläuterungen zu den ‚Regina martyrum‘-Stichen der Stoerglergruppe; vgl. die Bildunterschrift auf dem Stich in *Asma poeticum* (Abb. 3).

Dass das Mit-Leiden Maria in den Rang einer Königin erhebt, wird äußerlich dadurch zum Ausdruck gebracht, dass der am Attribut der Steine erkennbare und auf beiden Stichen links oberhalb von Maria auf Wolken platzierte Stephanus, dem als erstem Märtyrer in der Hierarchie der Märtyrer ebenfalls eine herausgehobene Rolle zukommt, im Begriff ist, Maria eine Krone aufzusetzen. (Das Motiv der Marienkrönung könnte von den Stichen der Stoerglergruppe inspiriert sein, wo die Krönung allerdings von Gottvater vorgenommen wird.) In den Einzelheiten weichen die beiden Stephanusfiguren in Serie I und II wieder voneinander ab, wobei Serie II als ikonographische Bereicherung das Motiv einführt, dass Stephanus zusammen mit der Krone einen Palmzweig über Maria hält, ein generisch Märtyrer kennzeichnendes Attribut, so dass also das Ensemble Krone/Palmzweig über Maria die Anrufung ‚Königin der Märtyrer‘ symbolisch verdichtet zur Anschauung bringt. Getilgt ist hingegen in Serie II das Motiv der auf die Märtyrer in der unteren Bildzone niederregnenden Blumenkränze und Palmzweige, das zumindest in der Art, wie es in Serie I in die Darstellung eingebunden ist, nicht recht befriedigt, da unklar bleibt, von wo bzw. von wem dieser Regen an Ehrenzeichen ausgeht.

Die Märtyrer selbst sind auf beiden Stichen, zumeist kniend und damit ihrer Königin huldigend, in zwei durch einen größeren Zwischenraum getrennten Gruppen zu Seiten der Felsenerhebung auf einer Bodenplatte angeordnet. Es ist dies eine etwas unerwartete Verankerung dieser Figuren im Irdischen, da der Zustand der Verklärung, in den die Heiligen ja bereits eingetreten sind, durch ein Wolkenambiente, wie es Stephanus umgibt, besser zum Ausdruck gebracht werden könnte. Zwar gehört es durchaus zu den Gepflogenheiten der *Sacra Conversazione* der Renaissance und des Barock, Maria und die Heiligen in eine aus landschaftlichen und architektonischen Versatzstücken zusammengesetzte Umgebung einzustellen und setzt sich diese Tradition ins 18. Jahrhundert hinein fort, doch ist diese terrestrische Lösung in der süddeutschen Kunst des Spätbarock eher selten und besonders ungewöhnlich mit dem stark ausgeprägten landschaftlichen Element, wie es auf den Stichen begegnet. Vielleicht liegt hier ein Einfluss der schon in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts geprägten ‚Regina martyrum‘ der Stoerglergruppe vor: Auch hier ist den Märtyrern Erdboden als Standfläche zugewiesen; sie sind außerdem in zwei Gruppen zu Seiten der Pietà angeordnet, was einen gewissen strukturellen Anklang an die Klauberstiche bedeutet.

Auffällig ist daneben auf beiden Klauberstichen, dass die Heiligen der unteren Zone zwar in einem gemeinsamen Bild- und Landschaftsraum mit der Pietà angesiedelt, aber maßstäblich kleiner wiedergegeben sind. Dieser den Konventionen realistischer Darstellung zuwiderlaufende Umstand mag zum einen ein hierarchisches Gefälle zwischen Maria und Christus einerseits und den Märtyrern zu ihren Füßen andererseits andeuten. (Dass Stephanus im selben Maßstab wie die Pietà wiedergegeben ist, könnte man, zumindest bis zu einem gewissen Grad, mit seiner Sonderrolle als Protomärtyrer rechtfertigen.) Zum anderen sind die meisten Stiche beider Serien bestrebt, Maria allein durch die Größenverhältnisse als zentralen Bildgegenstand der gesamten Serie und der einzelnen Blätter hervorzuheben. Gerne angewandt wird zu diesem Zweck in beiden Serien z.B. auch die Strategie, ein großformatiges, mit einem Rahmen versehenes Brustbild Mariens mit Figuren in klei-

nerem Maßstab zu umgeben, die damit dann freilich, im Gegensatz zu den ‚Regina martyrum‘-Darstellungen, in einem anderen Bildraum als Maria angesiedelt sind.

In den Einzelheiten der Figurengestaltung weichen die Märtyrergruppen der unteren Zone auf beiden Stichen voneinander ab; sie stimmen auch nur teilweise darin überein, was die Identität der bestimmbareren Märtyrer angeht, zu deren Identifikation Dorns nur Stephanus benennender Begleittext nichts beiträgt. Beide Stiche zeigen daneben einige nicht benennbare Heilige als Hintergrundfiguren. Dass bei der Auswahl der darzustellenden Märtyrer die Stiche der Stoerglergruppe eine Rolle spielten, ist nicht anzunehmen: Bei den sowohl auf den Stichen dieser Gruppe als auch auf den Klauberstichen gegenwärtigen Märtyrern (Stephanus, Laurentius) handelt es sich um bedeutende, überregional viel verehrte Heilige (zumal Stephanus als erster Märtyrer war eine nahe liegende Wahl für das Thema ‚Regina martyrum‘); die Stoerglergruppe zeigt im Gegensatz zu den Klauberstichen außerdem rechts unten weibliche Heilige.

Die linke Märtyrergruppe wird auf beiden Klauberstichen dominiert von dem ritterlich ausgestaffierten hl. Georg mit dem von ihm bezwungenen Drachen, wobei Göz in seiner Version den ursprünglich eher unscheinbaren Drachenkopf durch ein wesentlich mehr ins Auge fallendes, dekorativeres Untier ersetzt. Göz lässt seinen Georg außerdem auf einen Mühlstein knien und spielt damit auf eine nicht allzu häufig dargestellte Folter des Heiligen an, die darin bestand, dass ein schwerer Stein auf ihn gewälzt wurde.<sup>17</sup> Hinter Georg ist in Serie I der hl. Laurentius mit dem Rost zu erkennen, auf dem er gemartert wurde; in Serie II sind es der hl. Laurentius sowie ein Heiliger, in dessen Kopf ein Schwert steckt und den man mit dem 1252 wegen seines Vorgehens gegen die Katharer ermordeten Dominikaner Petrus Martyr identifizieren könnte,<sup>18</sup> auch wenn dieser traditionell eher mit einem horizontal den Schädel spaltenden Schwert abgebildet wird und die Haarfülle des Heiligen auf dem Stich mit einem Dominikaner schwer vereinbar ist. (Möglicherweise dachte Göz bei der Einfügung dieses Kopfes mit dem Schwert auch nicht an einen konkreten Heiligen, sondern wollte einfach generisch einen bestimmten Typus von Martyrium darstellen.)

Zentrale Figur der rechten Gruppe ist auf beiden Stichen ein Heiliger, dem ein Löwe als Attribut beigegeben ist und der auf der ersten Version durch das mit einer Schließe über der Brust zusammengehaltene Pluviale sowie den Stab klar als Bischof gekennzeichnet ist, so dass er unschwer als Ignatius von Antiochien identifiziert werden kann, der unter Kaiser Trajan in Rom den Löwen vorgeworfen wurde. Diese Identifikation wird in Serie II dadurch erschwert, dass der Bischofsstab fehlt, das Obergewand des Heiligen nicht unbedingt als Pluviale erkennbar ist und die Figur aufgrund des üppig wallenden Haares vergleichsweise jugendlich erscheint, während Ignatius in der Regel als Greis dargestellt wird. Trotzdem kann auch hier letztlich kein Zweifel an der Identität bestehen, da unterhalb des Löwen ein weiteres Attribut ergänzt ist, nämlich ein auf einer Platte präsentiertes Herz, dem

<sup>17</sup> Zur Quellengeschichte dieses im Spätbarock eher selten dargestellten Martyriums Dorsch 1983, S. 77 ff. Prominent in Szene gesetzt ist der Mühlstein auf Johann Georg Bergmüllers Deckenfresko mit der Glorie des hl. Georg in der Benediktinerklosterkirche Ochsenhausen (Kr. Biberach, 1725/27) sowie auf einem Thesenblatt nach einem verschollenen Altarbild Bergmüllers (Epple/Straßer 2012, Gv 370, S. 267).

<sup>18</sup> Isphording 1993, S. 295.

auf Göz' Entwurfszeichnung sogar noch ein IHS eingeschrieben ist. Dieses Detail bezieht sich auf eine Überlieferung zu Ignatius, die Jacobus de Voragine in seiner *Legenda aurea* folgendermaßen wiedergibt:

Man liest, dass Sanct Ignatius in aller seiner Marter doch des Namens Christi nie vergaß. Da fragten ihn die Knechte, die ihn peinigten, warum er so oft den Namen nenne. Er antwortete ‚Ich kann davon nicht lassen, denn er ist in mein Herz geschrieben.‘ Das wollten die Heiden prüfen, da er tot war, und rissen sein Herz aus dem Leibe und schnitten es auf: da stund mit goldenen Buchstaben der Name Jesus Christus mitten darin geschrieben. Von diesem Zeichen wurden viel Heiden gläubig.<sup>19</sup>

Die Wahl des in der süddeutschen Kunst nicht allzu häufig dargestellten Ignatius von Antiochien für eine prominente Position im Märtyrerreigen der Klaubertitanei könnte darin begründet sein, dass der für die den Stichen zugrundeliegenden Konzepte verantwortliche Ulrich Probst Angehöriger eines Ordens war, dessen Gründer seinen weltlichen Namen durch den Namen Ignatius ersetzt hatte; Hugo Rahner geht sogar davon aus, dass die oben zitierte Herzlegende „ohne Zweifel auch auf Ignatius [von Loyola] einen tiefen Eindruck gemacht [hat] und ihn in der Namensgebung seiner Gesellschaft und in der Prägung seines ersten Siegels beeinflusst [hat].“<sup>20</sup> Keiner sonderlichen Begründung bedarf der Einbezug des nur in der ersten Version vorhandenen und an den von ihm gehaltenen Pfeilen erkennbaren Märtyrers Sebastian, da es sich bei ihm um einen besonders populären und in vielfachen Anliegen angerufenen Heiligen handelt.

### III

Vergleicht man nun den Göz-Klauber-Stich der Serie II mit Streichers Fresko (Abb. 1-2), so ist zunächst festzuhalten, dass das in der Druckgraphik des 18. Jahrhunderts beliebte Gestaltungsmittel, eine Darstellung rahmenlos und dementsprechend mit teilweise sehr unruhiger Silhouette auf den Untergrund des Papiers zu setzen, in Höglwörth durch die im Fresko bevorzugte Lösung ersetzt ist, ein Bild mit einem klar definierten Rahmen zu umgeben (in diesem Fall aus Stuck) und die Malerei innerhalb des so definierten Bildfeldes bis an den Rahmen heranzuführen.<sup>21</sup> Um die hochrechteckige Darstellung des Kupferstichs dem zwar durch einen lebhaft gekurvten Rahmen beschriebenen, aber letztlich annähernd

<sup>19</sup> Jacobus de Voragine 1984, S. 184.

<sup>20</sup> Rahner 1964, S. 39. Ignatius von Antiochien begegnet auch in dem die Lauretanische Litanei thematisierenden Ausstattungsprogramm der 1617 den Jesuiten übergebenen Hofkirche im oberbayerischen Neuburg a. d. Donau, und zwar in einem der stuckierten Deckenfelder (1616-1618, Michele und Antonio Castelli), die jeweils vier um ein Mariensymbol gruppierte Heilige zeigen, um Anrufungen der Litanei zu illustrieren.

<sup>21</sup> Rahmenlos an die Westwand der Kirche übertragen hat Franz Anton Rebsamen in seinen Fresken in Göslikon die in den Serien I und II nur geringfügige Unterschiede aufweisende ‚Mater divinae gratiae‘ der Klaubertitanei. Großenteils rahmenlos sind seine vier Eckdarstellungen der Langhausdecke, wobei die beiden östlichen mit je zwei Erdteilpersonifikationen motivische Anregungen des Stiches ‚Fili redemptor mundi deus‘ aus der Litanei verarbeiten (wieder weitgehend identisch in Serie I und II). Raeber-Züst 1976, S. 125 ff. bzw. S. 131 f.

quadratischen Bildfeld in Höglwörth anzupassen, war es erforderlich, die Darstellung in die Breite zu ziehen und das sehr steile Dreieck, zu dem sich auf dem Stich Kreuz, Pietà und die Heiligen der unteren Zone zusammenschließen, in ein flacheres Dreieck zu überführen. Dies erforderte, neben der Staffelung der Figuren hintereinander verstärkt das Gestaltungsmittel der Reihung nebeneinander einzusetzen und mehr Ganzfiguren bzw. großenteils sichtbare Figuren zu zeigen; alles in allem aber eine leichtere Aufgabe als die, die Elias Dollhopf zu bewältigen hatte, der in den bereits erwähnten Fresken in Tepl einige Bilderfindungen der Klauberlitanei in durch gotische Kreuzrippen definierte Felder einzupassen hatte.<sup>22</sup>

Auch nach dieser Umorientierung des Figurenensembles in die Breite verblieb gegenüber dem Kupferstich in Höglwörth noch ein zusätzliches Angebot an zu füllender Bildfläche. In den Ausbuchtungen am unteren Bildrand setzte Streicher deshalb den Untergrund für die Knie- bzw. Standfiguren der Heiligen fort, also vegetativ angereicherten Erdboden, und betonte damit den Umstand, dass sich hier verklärte Heilige in einem terrestrischen Ambiente versammelt haben, was in einem süddeutschen Deckenfresko des fortgeschrittenen 18. Jahrhunderts noch eigentümlicher anmutet als auf den Kupferstichen. In der oberen Bildhälfte kamen ergänzend atmosphärische Elemente (Himmel, Wolken) sowie einige im Stich nicht vorgegebene Engel zum Einsatz. Während die Puttenköpfchen ganz oben rein dekorativer Natur sind, ist der links von Stephanus platzierte Engel durch die ihm beigegebenen Requisiten Palmzweig und Krone, die aufgrund der Wendung des Engels hin zu Stephanus offenbar für diesen bestimmt sind, in die Bildaussage eingebunden, freilich auf nicht recht überzeugende Weise: Stephanus ist bereits mit einem eigenen Palmzweig ausgestattet (links unterhalb der Steine), und aus der Art und Weise, wie der Engel die Krone umgekehrt hält, spricht eine merkwürdige Scheu, sie Stephanus zukommen zu lassen; dies vielleicht aus dem Bewusstsein heraus, dass eine Krönung des Stephanus oberhalb einer Krönung Mariens sakralem Dekor zuwiderlaufen würde.

Die Pietà auf dem kürzelhaften Golgothahügel, das Kreuz, die durchbohrten Herzen<sup>23</sup> sowie die Figur des Stephanus orientieren sich sämtliche relativ eng an der Vorlage des Kupferstichs; auffällig ist allerdings, dass die Pietà und die Märtyrer zu ihren Füßen nun maßstäblich einander angeglichen sind (und die Heiligen rechts unten, da weiter im Vordergrund, sogar etwas größer als die Pietà wiedergegeben sind). Zusammen mit der erwähnten Abflachung der Dreieckskomposition führt dies dazu, dass die Pietà zwar nach wie vor erhoben über den Heiligen thront, aber doch an Monumentalität und Dominanz innerhalb des Bildgefüges verloren hat. Eine derart starke Akzentuierung der Marienfigur, wie sie der Stich vornimmt, war in Höglwörth auch nicht erforderlich, da der Stich, Bestandteil einer

<sup>22</sup> Černý 2013, S. 43.

<sup>23</sup> Variiert aufgegriffen wird das Motiv des durchbohrten Herzens Mariens in Höglwörth im Wandbild über dem Kreuzaltar. Hier steckt bei der Darstellung Christi im Tempel ein Schwert in der Brust Mariens und bringt so zum Ausdruck, dass es sich hier um den ersten der sieben Schmerzen Mariens handelt, ausgelöst durch die Prophezeiung des Simeon (Lukas 2, 35: „auch deine eigene Seele wird ein Schwert durchdringen“). Dieser Weissagung entnommen ist auch, wie erwähnt, die Textbeigabe zu den durchbohrten Herzen auf dem Klauberstich, woraus man freilich nicht ableiten wird, dass das Darstellungsfresko in Höglwörth von dieser Textbeigabe inspiriert ist.



Serie zur Lauretanischen Litanei, gedanklich primär auf Maria hin ausgerichtet ist, während in Höglwörth die Märtyrer, und ganz besonders einer der dargestellten Märtyrer, einen mindestens ebenso großen Anteil an der intendierten Aussage des Freskos haben, wie sich noch zeigen wird. Unterschiedliche Figurenmaßstäbe innerhalb eines Bildes mochten im 18. Jahrhundert außerdem in der hochartifizialen Welt speziell druckgraphischer Bilderfindungen gängig sein (rahmenlos auf den Bildgrund gesetzte Darstellungen; ‚Binnenbilder‘ mit capriccio-artig frei gestalter Umgebung wie in Abb. 6); Deckengemälde waren zu dieser Zeit in der Regel einem realistischeren Darstellungsmodus verpflichtet.

Im Vergleich mit der Pietà und ihrer unmittelbaren Umgebung löst sich Streicher in den Märtyrergruppen der unteren Bildzone stärker von seiner Vorlage. In der Gruppe links kopiert der hl. Georg zwar im Wesentlichen sein Pendant im Kupferstich, abgesehen davon, dass der Mühlstein unter seinen Knien, von Streicher vielleicht nicht als legendarisch relevantes Detail erkannt, durch einen Felsen ersetzt ist; die Heiligen hinter ihm sind allerdings bei motivischer Anlehnung an den Kupferstich formal weitgehend eigenständig gestaltet. So ist der hl. Laurentius rechts hinter Georg in anderer Haltung und Gestik wiedergegeben (mit einem gegenüber dem Stich stärker fragmentierten und weniger ins Auge fallenden Rost), ist der von einem Schwert durchbohrte Kopf des Stiches auf dem Fresko durch den Kopf eines älteren bärtigen Mannes ersetzt, und ist das Motiv des Kopfes mit Schwert im Fresko zu einer Ganzfigur rechts von Georg erweitert. Sowohl die Art und Weise, wie das Schwert hier horizontal den Kopf spaltet, als auch die Haartracht entsprechen eher als der Kopf des Stiches dem Darstellungstyp eines Petrus Martyr, der freilich einen Dominikanerhabit tragen müsste und nicht, wie auf dem Fresko, eine rot-weiße Dalmatika.

Die Identifikation dieser Figur als Petrus Martyr aber deswegen auszuschließen, weil kein „Verehrungsbezug“ zu Höglwörth vorliegt,<sup>24</sup> wäre sicher vorschnell. Zwar weisen die hll. Georg und Laurentius einen solchen Bezug auf (Patrone der zum Stift gehörigen Filialkirchen in Steinhögl bzw. Mauthausen) und kann man die Präsenz des hl. Stephanus in Höglwörth mit der Prominenz und Popularität dieses Heiligen erklären, beides Gesichtspunkte, die auf Petrus Martyr nicht zutreffen; doch wurde ja auch der vergleichsweise selten dargestellte und keinen Bezug zu Höglwörth aufweisende Ignatius aus der rechten unteren Heiligengruppe des Stiches an der korrespondierenden Stelle des Freskos übernommen. Auch wenn Streicher hier einerseits zwar die Haltung der Figur kopiert (Knien mit vor der Brust gekreuzten Händen), andererseits aber die an dieser Stelle etwas amorphe Gewandgestaltung des Stiches so adaptiert, dass der locker den Körper umspielende Mantel zunächst nicht an einen Bischof denken lässt, ist es ausgeschlossen, dass das Fresko hier den Kirchenvater Hieronymus zeigt, was in neuerer Literatur gelegentlich vorgeschlagen wird.<sup>25</sup> Dies ist zum einen allein deswegen unwahrscheinlich, weil Hieronymus bereits an anderer Stelle, nämlich über der Orgelempore, auf den Höglwörther Fresken auftaucht und im Kreis der Märtyrer ohnehin fehl am Platze wäre; zum anderen übernimmt das Fresko aus dem Stich nicht nur den mit Hieronymus zur Not kompatiblen Löwen, sondern auch das im Zusammenhang mit Hieronymus nicht zu erklärende Herz, das zudem noch die im Stich

<sup>24</sup> Brugger 2012, S. 261, Anm. 153.

<sup>25</sup> Corpus 2005, S. 225; Brugger 2012, S. 213.

nicht vorgegebene IHS-Inschrift aufweist, von der die oben zitierte Ignatiuslegende berichtet. Streicher hatte also sicher die Aufgabe, hier den hl. Ignatius zu malen, dessen traditionelle Darstellung als Bischof aus dem Stich nicht eindeutig ablesbar ist und ihm möglicherweise auch im Rahmen des Programms für die Höglwörther Fresken nicht hinreichend kommuniziert wurde. Ähnliche Kenntnislücken bzw. unzulängliche Instruktionen mögen für den ungewöhnlich gekleideten Petrus Martyr verantwortlich sein.

Zwei Heilige des Höglwörther Freskos bleiben nun noch zu benennen. Am rechten Rand der linken Gruppe, unmittelbar neben dem Golgothafelsen, erscheint dort ein Heiliger, dessen Kopfwendung einen der beiden nicht näher bestimmbaren, an der korrespondierenden Stelle des Stichts auftauchenden Heiligen aufgreift (der andere, von dem nur der Kopf mit Tonsur sichtbar ist, ist in Höglwörth getilgt); doch wurden diesem Heiligen im Zuge der Übernahme drei Pfeile in die Hand gegeben, die ihn als Sebastian identifizieren. Sebastian taucht nun in der Version II des Stichts überhaupt nicht auf, sehr wohl aber in der Version I, und zwar dort am rechten Bildrand und ähnlich wie in Höglwörth mit Pfeilen in der Hand. Daraus muss man nicht unbedingt schließen, dass auch diese Version I für das Höglwörther Fresko herangezogen wurde, zumal sich keine weiteren Indizien dafür ausmachen lassen; der Einbezug Sebastians lässt sich vielmehr hinreichend mit seiner großen Popularität erklären und der Verehrung, die ihm auch in der Region Höglwörth entgegengebracht wurde. So hat sich z.B. in der Höglwörther Pfarrkirche in Anger ein möglicherweise von einem Pestheiligenaltar stammendes spätgotisches Relief mit einer Szene der Sebastianslegende erhalten und gehört Sebastian zum Figurenprogramm des 1723/24 errichteten Hochaltars der Filialkirche in Aufham.<sup>26</sup>

Rechts unterhalb der Pietà schließlich folgen nach rechts zum Bildrand hin auf den hl. Ignatius zwei nicht bestimmbare, die Stichvorlage leicht verändert aufgreifende weißhaarige und -bärtige Heilige, sodann eine im Stich nicht vorgegebene Figur. Bei ihr handelt es sich sowohl formal als auch inhaltlich um die wichtigste Erweiterung, die die Vorlage im Zuge ihrer Adaption für Höglwörth erfuhr, eine Erweiterung, die ganz auf die spezifische Situation in Höglwörth abgestimmt ist: ein jugendlicher, durch das Attribut der Keule auf die Art seines Martyriums verweisender Heiliger, der nicht nur durch das Volumen seiner Figur in der Reihe der Märtyrer hervorgehoben wird, sondern auch dadurch, dass sich die Silhouette von Oberkörper und Kopf markant vor dem Himmel abzeichnet und dass ihn die leuchtenden Farben seiner Gewandung, die teilweise aus kostbar changierenden Stoffen zu bestehen scheint, insbesondere neben dem koloristisch sehr gedeckten Ignatius geradezu erstrahlen lassen. Es ist dies Placidus, dem die Kapelle geweiht ist, einer jener zahllosen Märtyrer, deren Gebeine im 17. und 18. Jahrhundert aus römischen Katakomben geborgen und auf eine Reise über die Alpen geschickt wurden. Die Gebeine des Placidus, die aus der Katakombe der hl. Cyriaca bei S. Lorenzo fuori le mura stammen, wurden während der Amtszeit von Propst Johann Baptist I. Zacherl am 28. Oktober 1694 nach Höglwörth über-

---

<sup>26</sup> Brugger 2012, S. 220 bzw. S. 227 f.

führt, wo ihm dann noch unter Propst Zacherl eine eigene Kapelle in der Klosterkirche errichtet wurde, die sich zum Mittelpunkt einer Wallfahrt entwickelte.<sup>27</sup>

Die Entscheidung, im Deckenfresko einer Kapelle dem Kapellenpatron eine zwar prominente, aber keineswegs zentrale Position zuzuweisen, ist sicher bemerkenswert, doch ist zu bedenken, dass dieser Patron durch ein zweites gewichtiges Ausstattungselement der Kapelle zur Anschauung gebracht wird, nämlich den Hochaltar, und somit insgesamt keineswegs als lediglich periphere Präsenz behandelt wird. Das Aussehen des Altars zu der Zeit, als Streicher die Kirche freskierte, scheint nicht überliefert; der heutige Altar, in dessen Mensa auch die Placidusreliquien aufbewahrt werden, stammt aus den frühen 1780er Jahren und birgt ein ebenfalls von Streicher gemaltes Bild (laut Stiftsrechnung 1784 bezahlt),<sup>28</sup> auf dem der verklärte Heilige über den Kirchen von Anger und Höglwörth sowie über Vertretern der Augustiner-Chorherren und der lokalen Bevölkerung schwebt. Dieser Altar fokussiert die Gedanken des Gläubigen also zunächst durchaus auf die Person des Kapellenpatrons, ehe dieser dann, wenn sich der Blick des Gläubigen zur Decke hebt, als in den Kontext einer Heiligenversammlung eingebettet gezeigt wird.

Die Integration des Höglwörther Lokalheiligen Placidus in die Göz-Klauber'sche Darstellung der ‚Regina Martyrum‘ ist der nachdrücklichste Hinweis darauf, dass die Stichvorlage einer inhaltlichen Redaktion durch die Person unterworfen wurde, die das Konzept für den Höglwörther Freskenzyklus erstellte; wahrscheinlich war dies der auftraggebende Propst Anian Köllerer, vielleicht auch der 1764 von ihm zur theologischen Ausbildung der Klosterangehörigen als Repetitor eingesetzte Quarin Rainprechter.<sup>29</sup> Zusammen mit diesem Höglwörther Konzeptor waren es damit mindestens sieben Personen, deren gedankliche, schöpferische, oder auch vorwiegend reproduktive Leistungen zum Erscheinungsbild des hier erläuterten Freskos beitrugen: der Jesuit Ulrich Probst, der die Konzepte für die Stiche der Klauberlitanei ersann; der noch nicht identifizierte Künstler, der auf der Basis von Probsts Konzept die Vorlagenzeichnung für die ‚Regina Martyrum‘ der Version I der Stichserie schuf; der Stecher, der diese Vorlage in eine Druckgraphik umsetzte; Gottfried Bernhard Göz, der die in dieser Druckgraphik festgehaltene Bilderfindung in seiner Vorlagenzeichnung für die ‚Regina Martyrum‘ der Version II paraphrasierte; der Stecher (vermutlich nicht identisch mit dem Stecher der ersten Version), der die Göz'sche Vorlage in eine Druckgraphik umsetzte; der Konzeptor, der im Rahmen der Ausarbeitung des Höglwörther Programms die Bildinhalte des Freskos festlegte; und schließlich Franz Nikolaus Streicher, der auf der Grundlage des Stichs und nach den ergänzenden Angaben des Konzeptors das Fresko malte. Offen bleiben muss dabei, ob der Konzeptor den Stich als Vorlage für das Fresko empfahl<sup>30</sup> oder ob Streicher selbst diesen Stich, der immerhin einer

<sup>27</sup> Nur bedingt plausibel ist die Annahme in Corpus 2005, S. 225, dass auch das Kreuz auf dem Fresko einen Lokalbezug herstellt und auf die unter Propst Johann Baptist Zacherl erneuerte und mit einem 1720 erworbenen Kreuzpartikel verbundene Kreuzverehrung verweist, da Zacherl den Kreuzaltar im Langhaus der Kirche errichten ließ (Brugger 2012, S. 207). Das Kreuz des Freskos kann auch einfach damit erklärt werden, dass es in der Stichvorlage vorgegeben war.

<sup>28</sup> Corpus 2005, S. 220.

<sup>29</sup> Brugger 2012, S. 107.

<sup>30</sup> Blankenauer 2012, S. 330, erwähnt unter den Beständen der Höglwörther Bibliothek eine „Erklärung der lauretanischen Litanei“, macht aber leider keine präzisen bibliographischen Angaben.

weit verbreiteten Serie angehörte, als Vorlage auswählte, um einen ihm lediglich verbal vorliegenden Bildinhalt (‚Regina martyrum‘, angereichert mit dem hl. Placidus) zu visualisieren. Noch gar nicht berücksichtigt in dieser Aufzählung der beteiligten Personen sind die Konzeptoren und Künstler der Stoerglergruppe, die mit hoher Wahrscheinlichkeit Probst und vielleicht auch dem Vorlagenzeichner für den Klauberstich der Serie I Anregungen vermittelte.

Das Fresko bot also Streicher nur eingeschränkte Möglichkeiten, individuelle Kreativität zu entfalten; doch war er keineswegs ganz zu einem reproduzierenden Befehlsempfänger degradiert: Er dürfte für die oben aufgeführten, den Bildinhalt nicht verändernden Abweichungen der unteren Heiligengruppen vom Stich verantwortlich sein und wird auch bei der konkreten Umsetzung der Vorgabe, den hl. Placidus in den Heiligenreigen einzufügen, freie Hand gehabt haben. Der Engel mit Palmzweig und Krone neben Stephanus sowie die Pfeile, die einen der Heiligen links unten in einen Sebastian verwandeln, sind sodann Zugaben, die auch der Eigenregie eines theologisch nur wenig versierten Künstlers zuzutrauen sind; und die rein dekorativen Putten am oberen Bildrand dürften dem ästhetischen Bedürfnis des Malers geschuldet sein, in der Himmelszone zusätzliche figurale Akzente zu setzen.

Nicht zuletzt hat Streicher die Vorlage in seine persönliche malerische Handschrift übersetzt, als deren attraktivstes Charakteristikum vielleicht die hell leuchtende Buntfarbigkeit gelten kann, die sich auf der ‚Regina martyrum‘ z.B. in den Heiligen links unten oder im hl. Placidus dokumentiert und die ihren Höhepunkt in Höglwörth in der Heiligenversammlung des Langhausfreskos und dem musikalischen Gotteslob im Fresko über der Orgelempore findet. Nur angemerkt sei bei dieser Gelegenheit, dass die stilistische Herkunft der Höglwörther Fresken, der ersten bislang nachgewiesenen und in Anbetracht dieses Umstands überraschend souveränen Arbeiten Streichers, noch immer nicht befriedigend geklärt ist. Zu Recht wird auf eine Nähe zu Johann Baptist Zimmermann hingewiesen;<sup>31</sup> daneben könnte ein Blick nach Salzburg lohnen, wo Streicher seit 1762 lebte (Fresken von Franz Xaver König und Johann Weiß in St. Peter aus den späten 1750er bzw. frühen 1760er Jahren). Einzelne Motive weisen daneben Wiener Anklänge auf, wie z.B. die den Kopf über die Schulter wendende hl. Cäcilie im Fresko über der Empore, die mit Trogers Cäcilien in der Jesuitenkirche im ungarischen Raab (Győr, um 1747) und im Dom von Brixen (1750) verwandt ist.

#### IV

Wirft man zum Abschluss einen ergänzenden Blick in die andere der beiden unter der Westempore gelegenen Kapellen in Höglwörth, so stößt man dort auf ein ähnlich strukturiertes Bildprogramm wie in der Placiduskapelle: Streichers Altarbild, wie das Altarbild des hl. Placidus laut Stiftsrechnung 1784 bezahlt, zeigt die Altar- und Kapellenpatronin

<sup>31</sup> Corpus 2005, S. 383.

Katharina in der Verklärung (mit den terrestrischen Begleitszenen der mystischen Vermählung und der Enthauptung am unteren Bildrand); auf dem Deckenfresko hat sich Katharina, erkennbar an den Attributen Rad, Schwert und Palmzweig, in einen Reigen weiblicher Heiliger um Maria eingereiht, eine nunmehr ganz im himmlischen Bereich angesiedelte Szene, wie es bei Zusammenkünften verklärter Heiliger in der süddeutschen Deckenmalerei des Spätbarock Usus ist (Abb. 7). Obwohl Katharina der Ehrenplatz zur Rechten der Gottesmutter zugewiesen ist und diese mit der rechten Hand auf die Nachbarin verweist, sticht die Kapellenpatronin weit weniger aus der Versammlung heraus als der prächtig gewandete Placidus im Fresko der gegenüberliegenden Kapelle; und noch unauffälliger gehalten ist die (weitgehend erneuerte) kniende Heilige mit Palmzweig links unten, die wahrscheinlich einen weiteren Lokalbezug in das Fresko einbringt und mit der hl. Eulalia zu identifizieren ist, deren Kopfreliquie der Altar der Kapelle birgt. Eulalia wird 1733 anlässlich einer Visitation als Märtyrerin aus dem Gefolge der hl. Ursula bezeichnet,<sup>32</sup> die im Fresko ebenfalls dargestellt ist, befremdlicherweise allerdings rechts außen, von Eulalia durch die hl. Margarethe, Wolken und einen Streifen Himmel getrennt.

Wenn man nun von der Placiduskapelle kommt, deren Deckenfresko auf einem Kupferstich basiert, der die Anrufung ‚Regina martyrum‘ der Lauretanischen Litanei verbildlicht, so könnte man durchaus geneigt sein, das Deckenfresko der Katharinenkapelle als eine ‚Regina virginum‘ anzusprechen, zumal Maria in der erhobenen linken Hand ein Lilienzepter hält. (Um eine zweite ‚Regina martyrum‘, die nunmehr über Märtyrerinnen regiert, kann es sich nicht handeln, da zur Heiligengruppe rechts von Maria neben der Märtyrerin Ursula die hll. Theresia von Avila, Klara, Scholastika und Rosa von Lima gehören.) In einem weiteren Schritt wird man sich dann fragen, ob auch diese ‚Regina virginum‘ von der Klauberlitanei inspiriert ist, dann aber auch sofort feststellen, dass keiner der beiden strukturell ähnlichen, in den Einzelheiten allerdings stark voneinander abweichenden Stiche der Serien I und II als Vorlage für Streichers Fresko bezeichnet werden kann (Abb. 6). Indem beide Stiche ein floral-ornamental gerahmtes Brustbild mit Figuren außerhalb dieses ‚Bildes im Bild‘ kombinieren, kommt außerdem ein Gestaltungsprinzip zur Anwendung, das in der Druckgraphik der Zeit gerne, im Deckenfresko aber so gut wie nie angewendet wird, so dass wohl weder der Höglwörther Konzeptor noch Streicher auf die Idee gekommen wären, eine solche Bilderfindung im Fresko zu kopieren. (Wie im Falle der ‚Regina martyrum‘, ist die Bilderfindung in Serie II der in Serie I überlegen; und obwohl hier bislang keine Vorzeichnung bekannt ist, käme für den Stich in Serie II wieder eine Vorlage von Gottfried Bernhard Göz in Frage.)

Immerhin taucht auf beiden Stichen und auf dem Fresko unmittelbar oberhalb von Maria ein nach rechts gewandtes apokalyptisches Lamm mit Siegesfahne auf, eine auch auf den Stichen der Stoerglergruppe jeweils am oberen Bildrand begegnende Anspielung auf den Vers Offenbarung 14,4, der auf den Klauberstichen auch als Bildunterschrift Verwendung findet: „Sequuntur agnum, quocunque ierit, Virgines enim sint“ („Sie folgen dem Lamm,

<sup>32</sup> Brugger 2012, S. 259, Anm. 119. Dass es sich, wie in Corpus 2005, S. 225, angegeben, um das Haupt der hl. Eulalia von Merida handelt, weist Brugger (S. 261, Anm. 152) zurück: „Es ist undenkbar, dass das Haupt einer der meist verehrten Märtyrerinnen Spaniens nach Höglwörth gekommen wäre.“

wohin es auch geht, denn es sind Jungfrauen“). Während der Umstand, dass Stiche und Fresko den Vers aus der Offenbarung verwerten, allein keine Abhängigkeit belegt, da sich bei theologisch versierten Konzeptoren sicher schnell die Assoziation zwischen dem Thema Jungfrau und diesem Vers einstellte und der Höglwörther Konzeptor wohl auch ohne zusätzliche Anregung dieses Motiv hätte einbringen können, lässt die ähnliche Position des Lammes eher aufmerken; und diese Position zusammen mit einem Detail, das den Stich der Serie II mit dem Fresko verbindet, erlauben zumindest die Hypothese, dass Anregungen aus diesem Stich in die Gestaltung des Freskos einfließen: Gemeint ist nicht die Lilie in den Händen Mariens, ein Symbol jungfräulicher Reinheit und ein für ihre Rolle als Königin der Jungfrauen so nahe liegendes Attribut, dass aus seiner gemeinsamen Verwendung wieder keine Abhängigkeit abgeleitet werden kann; gemeint ist vielmehr die Art und Weise, wie Maria das Haar offen trägt und ihr als Kopfschmuck allein ein Blütenkranz dient, weswegen die Höglwörther ‚Regina virginum‘ in der Literatur auch dem Typus der Wessobrunner ‚Mutter der schönen Liebe‘ zugerechnet wird.<sup>33</sup>

Dieses von dem Prüfeninger Laienbruder Innozenz Metz im frühen 18. Jahrhundert gemalte und heute am linken Seitenaltar der Pfarrkirche von Wessobrunn (Kr. Weilheim-Schongau) aufbewahrte Gnadenbild war Kristallisationspunkt einer bedeutenden Marienbruderschaft, die um 1750 über 600 000 Mitglieder aus verschiedenen europäischen Ländern verzeichnen konnte und dementsprechend für eine weite Verbreitung dieses Typus in verschiedenen Bildmedien (Malerei, Druckgraphik) sorgte; in letzterem Medium nicht zuletzt deswegen, weil die Mitglieder der Bruderschaft dazu angehalten waren, ein Abbild des Gnadenbildes stets bei sich zu tragen.<sup>34</sup> Demzufolge ist es durchaus denkbar, dass sowohl der Klauberstich der Serie II als auch das Höglwörther Fresko auf diesen Typus verweisen sollen; der mit Blumen bekränzte Kopf der Maria im Fresko könnte freilich auch einfach aus dem Stich übernommen worden sein ohne das spezielle Bedürfnis, eine Assoziation zu Wessobrunn herzustellen (wenn man die beiden genannten Details Lamm/Kopf der Maria als hinreichenden Beleg dafür akzeptiert, dass der Klauberstich in die Gestaltung des Höglwörther Freskos einfließt).

Zu bedenken ist freilich, dass weder der Stich noch das Fresko die im Wessobrunner Gnadenbild vorgegebene Neigung des Kopfes nach unten und die gesenkten Augenlider reproduzieren (auf dem Stich wendet sich Maria außerdem nach links, in Wessobrunn nach rechts); zu bedenken ist auch, dass der in der Gotik entstandene Typus der Maria mit Blütenkranz im Barock keineswegs ausschließlich in der Wessobrunner ‚Mutter der schönen Liebe‘ begegnet (vgl. etwa das für die Aula des Freisinger Lyzeums geschaffene, heute verschollene, aber durch zahlreiche Reproduktionen überlieferte Gnadenbild der Immaculata mit Lilienzepter) und dass das Kranzmotiv immer wieder einmal aufgegriffen wird, wenn es um die Betonung der Jungfräulichkeit Mariens geht. Die Verwendung des Kranzmotivs auf dem Klauberstich und in Höglwörth muss also nicht unbedingt als Rekurs auf Wessobrunn zu verstehen sein.

<sup>33</sup> Corpus 2005, S. 225; Brugger 2012, S. 213. Die Stiche der Stoerglergruppe verzichten bei der Anrufung ‚Regina virginum‘ ganz auf die Darstellung Mariens.

<sup>34</sup> Leudemann 1992.

---

Unabhängig davon, ob und in welchem Maße der Stich auf die ‚Regina virginum‘ in Höglwörth einwirkte, lässt die Präsenz dieses Typus in Höglwörth einen Rückschluss auf die Entstehung des hier hauptsächlich interessierenden Freskos in der Placiduskapelle zu. Theoretisch wäre es ja denkbar, dass Streicher für dieses Fresko als thematische Vorgabe lediglich erhielt, Maria im Kreise von Märtyrern (u.a. Placidus) zu zeigen, und dass er selbst die ‚Regina martyrum‘ aus der weit verbreiteten Klauberlitanei als geeignete Vorlage erachtete; dass der Akzent ‚Regina martyrum‘ im Höglwörther Programm ursprünglich also gar nicht vorgesehen war, sondern sich quasi nebenbei aus Streichers Wahl seiner Vorlage ergab. In Anbetracht der ‚Regina virginum‘ in der benachbarten Katharinenkapelle erscheint eine solche Genese des Märtyrerfreskos unwahrscheinlich: Ganz offensichtlich gab es die programmatische Vorgabe, die beiden Anrufungen der Lauretanischen Litanei mit lokalspezifischem Heiligenkult zu verbinden, d.h., für das Fresko der Placiduskapelle sah das Programm explizit eine ‚Regina martyrum‘ vor.





1 Klauberwerkstatt (nach G. B. Göz), *Lauretanische Litaney* (1763, Serie II)



2 F. N. Streicher, Höglwörth





3 Asma poeticum, 1636

4 Klauberwerkstatt  
*Litaniae Lauretanae* (1750, Serie I)5 Klauberwerkstatt (nach G. B. Göz)  
*Lauretanische Litaneen* (1763, Serie II)



6 Klauberkunstwerkstatt, *Lauretanische Litanei* (1763, Serie II)



7 F. N. Streicher, Höglwörth



## Literatur

Amaral 2011

Rubem Amaral Jr.: „Bibliography of the Litany of Loretto illustrated with emblematic plates by the Brothers Klauber, of Augsburg, or after them“, in: *Society for Emblem Studies Newsletter* 48, January 2011, S. 10-16.

Blankenauer 2012

Matthias Blankenauer: „Studium und Bibliothek“, in: Brugger, Walter [u.a., Hrsg.]: *Höglwörth : Das Augustiner-Chorherrenstift mit den Pfarreien Anger und Piding*, 2., verb. Aufl., Salzburg 2012, S. 318-334 (Salzburg Studien ; 9).

Brugger 2012

Walter Brugger: „Bau- und Kunstgeschichte des Stiftes Höglwörth und seiner Kirchen“, in: Brugger, Walter [u.a., Hrsg.]: *Höglwörth : Das Augustiner-Chorherrenstift mit den Pfarreien Anger und Piding*, 2., verb. Aufl., Salzburg 2012, S. 187-266 (Salzburg Studien ; 9).

Černý 2013

Zbyněk Černý: *Eliška Dollhopf : Barokní malíř západních Čech*, Sokolov [u.a.] 2013.

Corpus 2005:

*Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland*, Bd. 11: *Freistaat Bayern, Regierungsbezirk Oberbayern: Landkreis Traunstein, Landkreis Berchtesgadener Land, Landkreis Ebersberg*, bearb. von Anna Bauer-Wild [u.a.], München 2005.

Dorsch 1983

Klaus J. Dorsch: *Georgszyklen des Mittelalters: ikonographische Studie zu mehrszenigen Darstellungen der Vita des hl. Georg in der abendländischen Kunst unter Einbeziehung von Einzelszenen des Martyriums*, Frankfurt am Main [u.a.] 1983 (Europäische Hochschulschriften ; 28).

Epple/Straßer 2012

Alois Epple, Josef Straßer: *Die Gemälde : Johann Georg Bergmüller 1688-1762*, Lindenberg im Allgäu 2012 (Begleitbuch zur Ausstellung Augsburg 2012).

Hartmann 2015

Simone Hartmann: *Christoph Thomas Scheffler (1699-1756) : Visualisierung barocker Frömmigkeit*, Regensburg 2015 (Studien zur christlichen Kunst ; 10).

Isphording 1993

Eduard Isphording: „Die Zeichnungen des Gottfried Bernhard Göz (1708-1774) zur Lauretanischen Litanei“, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* 1993, S. 274-299.

Jacobus de Voragine 1984

Jacobus de Voragine (Übs.: Richard Benz): *Legenda aurea*, Heidelberg 1984.

Leudemann 1992

Norbert Leudemann: „Mutter der Schönen Liebe“, in: Remigius Bäumer [u.a., Hrsg.]: *Marienlexikon*, Bd. 4, St. Ottilien 1992, S. 555-557.

Nitz 1988

Genoveva Nitz: „Blütenkranz“, in: Remigius Bäumer [u.a., Hrsg.], *Marienlexikon*, Bd. 1, St. Ottilien 1988, S. 509-510.

Raeber-Züst 1976:

Edith Raeber-Züst: „Die Fresken in Fischbach-Göslikon und ihre Vorbilder : Eine ikonographisch-ikonologische Studie“, in: *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 33 (1976), S. 119-157.

Rahner 1964

Hugo Rahner: *Ignatius von Loyola als Mensch und Theologe*, Freiburg [u.a.] 1964.

Stoll 2013

Peter Stoll: *Zweites Augsburger Rokoko : Die Lauretanische Litanei der Brüder Klauber und ihre Rezeption in Frankreich*, Augsburg 2013.

(<http://opus.bibliothek.uni-augsburg.de/opus4/frontdoor/index/index/year/2013/docId/2362> )

Stoll 2014

Peter Stoll: *Augsburger Rokoko, purifiziert : Eine Holzstichadaption der Lauretanischen Litanei der Brüder Klauber*, Augsburg 2014.

(<https://opus.bibliothek.uni-augsburg.de/opus4/frontdoor/index/index/year/2014/docId/2716> )

Weichslgartner 1998

Alois J. Weichslgartner: „Der Maler Franz Nikolaus Streicher“, in: *Trostberger Rokoko : Ein regionales Kunstzentrum im Chiemgau*, Trostberg 1998, S. 67-76.

### **Abbildungsnachweis:**

Abb. 1, 5, 6:

Staatsbibliothek zu Berlin – PK, 50 MA 29130

<http://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN665333161>

Abb. 2:

Corpus 2005, S. 226

Abb. 3:

Österreichische Nationalbibliothek, 302276-A

<http://data.onb.ac.at/rec/AC02348547>

Abb. 4:

Verfasser

Abb. 7:

Corpus 2005, S. 227